

ALGUNAS METAFORAS SOMATICAS —EROTICO-ESCRITURALES— EN *DE DONDE SON LOS CANTANTES Y COBRA*

POR

ALICIA RIVERO POTTER

Brown University

Severo Sarduy vincula la escritura, el erotismo y la corporalización del lenguaje en sus obras; por tanto, son de interés particular las metáforas somáticas que relacionan el cuerpo humano con el textual. Propongo, entonces, enfocar el trabajo sobre algunas metáforas simultáneamente somáticas y erótico-escriturales que aparecen en *De donde son los cantantes* y *Cobra*¹, a saber: las del «autor tatuador» y el cuerpo como libro/libro como cuerpo. Al analizar estas metáforas, junto con las teorías a partir de las cuales Sarduy construyó el complejo andamiaje verbal de *Cobra* y *De donde...*, me propongo comprobar cuán íntimamente están unidos el erotismo y la escritura corporalizada en los textos sarduyanos.

El erotismo tiene una función estructurante en *De donde son los cantantes* y *Cobra*. En estas obras, el deseo erótico insatisfecho es el móvil de gran parte de la acción: el general persigue a una ilusión pintarrajeada, de apariencia femenina, Flor de Loto, que no llegará a obtener; Auxilio y Socorro buscan a Mortal-vuelto-Cristo²; Cobra, un travestido, anhela achicar sus pies/cambiar de sexo.

Evidentemente, el erotismo de por sí desempeña un papel importante

¹ Utilizaré las siguientes ediciones: *De donde son los cantantes*, 2.^a ed. (1967; reimpresión, México: Joaquín Mortiz, 1970), y *Cobra*, 2.^a ed. (1972; reimp., Buenos Aires: Sudamericana, 1973). Sus abreviaturas serán, respectivamente, *Dd* y *C*. Citaré estas novelas dentro del texto, seguidas del número de página.

² Dos estudios que investigan el deseo erótico y su función en *De donde son los cantantes* son, entre otros, los de Justo C. Ulloa, «La narrativa de Lezama Lima y Sarduy: Entre la imagen visionaria y el juego verbal», Tesis Universidad de Kentucky, 1973, y el artículo escrito en colaboración con Leonor A. de Ulloa, «Proyecciones y ramificaciones del deseo en 'Junto al Río de Cenizas de Rosa'», *Revista Iberoamericana*, 41, núms. 92-93 (julio-diciembre 1975), 568-577.

en *Cobra* y *De donde...* Debemos tener en cuenta, además, que no son sinónimos el erotismo y la actividad sexual procreadora; tampoco lo son la escritura meramente comunicativa (descriptiva, denotativa) y la que Severo Sarduy considera idónea para la literatura. Podemos subyugar tanto el acto sexual como el lenguaje escrito a su funcionalidad —la reproducción en el caso de aquél, la información en éste—, arguye Sarduy, o, en vez, liberarlos de tales restricciones al reemplazar los aspectos utilitarios por lúdicos³. La escritura consciente de su propia artificialidad es semejante al erotismo, ya que ambos subvierten ese primer nivel denotativo, funcional. Sarduy afirma que el erotismo es un

juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje —el de los elementos reproductores en este caso—, sino su desperdicio en función del placer. Como la retórica barroca, el erotismo se presenta como la ruptura total del nivel denotativo, directo y natural del lenguaje [...], como la perversión que implica toda metáfora, toda figura (*Bn*, 182).

El erotismo y la escritura que no pretende ser más que una ficción no son los únicos que causan una «ruptura total del nivel denotativo» —la metáfora también la ocasiona—. Sarduy define el mecanismo esencial de la metáfora como una «[a]bertura, falla entre lo nombrante y lo nombrado y surgimiento de otro nombrante» (*Bn*, 170)⁴. La formulación de Sarduy puede explicarse de esta manera: cada uno de los significantes que forma un término de la metáfora posee su propio significado en el lenguaje ordinario; sin embargo, al ser igualados o asociados los términos dentro de la expresión metafórica, los significantes adquieren un nuevo sentido. Lo que «nombran» los significantes no es igual a lo que significan en el enunciado metafórico. Luego, de la interacción de los significantes surge otro significante, etc. El resultado es un abismo en el espacio de la metáfora entre el significado y el significante, que elude el nivel denotativo. Los significantes no denotan lo que «nombran»; connotan un concepto por medio de otros significantes (los cuales, a la vez, tienen sus propios significados) y sólo significan el esca-moteado (no siempre hallable) en el contexto. Cuanto más distantes sean las acepciones de los términos, mayor será la «ruptura» generada por

³ Sarduy, «El barroco y el neobarroco», *América Latina en su literatura*, edición de César Fernández Moreno (México y París: Siglo XXI y Unesco, 1972), 181-182; lo abreviaré *Bn*.

⁴ Entiéndase por «lo nombrante» el significante y por «lo nombrando» el significado. Nótese que, conforme al uso sarduyano, y para facilitar el análisis, cuando empleo el vocablo «metáfora» en este trabajo me refiero a la metáfora y al símil.

la metáfora al nivel de la significación. Hago estas precisiones generales para que las tengamos presentes en la exposición de las metáforas particulares que sigue.

Antes de comentar las metáforas específicas del «autor tatuador» y cuerpo como libro/libro como cuerpo, es menester recordar que Severo Sarduy comparte la perspectiva de los estructuralistas (quienes la desarrollaron de los formalistas rusos) y los posestructuralistas: considera la obra artística o literaria un objeto autónomo⁵. Para él, la antigua dicotomía forma/fondo no es válida: no deben ser los elementos formales (estructurales) regidos por, o subordinados al fondo «lo descrito, el *mensaje*, o un sentido único» (*En*, 25). El mensaje, según Severo Sarduy, es insuficiente como base de la literatura; la escritura está regida por sus propias leyes, pues «cuando parece decir otra cosa, si es verdaderamente escritura, lo primero que refleja es eso: el *acto de escribir*, con sus estructuras propias y su dimensión [...] ontológica» (*En*, 25). El tipo de obra que idea Sarduy no pretende transmitir un mensaje (como lo pide el lector tradicional que caricaturiza nuestro autor [*Dd*, 49]); al contrario, intenta hacer posible que «*el pensamiento pueda pensar sobre el pensamiento*, de que *el lenguaje pueda hablar del lenguaje*, de que *un autor no escriba sobre algo, sino escriba algo* (como proponía Joyce)» (*Ec*, 19-20). Sarduy no quiere que sus obras tengan una sola interpretación privilegiada (es decir, la del autor, el mensaje). Al negarle al lector un sentido autoritario y único, el Autor desaparece dentro del espejeante andamiaje verbal⁶ y el lector es el que tiene que llenar ese vacío.

Sarduy espera una reacción por parte del lector: al enfrentarse con un texto aparentemente enigmático, el lector se verá forzado: 1) a abandonarlo o tomarlo literalmente, quedándose a medias (y perdido), o 2) a descifrarlo, según sus medios culturales y personales. Sarduy desea incitar esta última reacción, de manera que el lector participe en el juego escriptural. Los libros de Sarduy le ofrecen una obra hasta cierto punto estructurada por el autor, pero abierta a numerosas interpretaciones, de

⁵ Roberto González Echevarría, «Son de La Habana: La ruta de Severo Sarduy» *Revista Iberoamericana*, núms. 76-77 (julio-diciembre 1971), 731, señala la autonomía escriptural en el *corpus* teórico sarduyano. Sarduy mismo lo ha hecho en varias ocasiones, por ejemplo, durante sus entrevistas con Emir Rodríguez Monegal, «Las estructuras de la narración», *Mundo Nuevo*, núm. 2 (agosto 1966), 25, y «Conversación con Severo Sarduy», *Revista de Occidente*, 31, núm. 93 (diciembre 1970), 321-322, además de en *Escrito sobre un cuerpo* (Buenos Aires: Sudamericana, 1969), 19-20, cuyas abreviaturas dentro del texto serán *En*, *Conv* y *Ec*.

⁶ Véase Severo Sarduy, *Barroco* (Buenos Aires: Sudamericana, 1974), 51.

manera que cada lector pueda moldearla individualmente⁷. Roland Barthes, un profesor de Severo Sarduy, ha llamado al texto abierto un texto *scriptible*, texto que quiere hacer del lector «no longer a consumer, but a producer of the text»⁸. Esto es lo que se propone Sarduy. La escritura sarduyana en *De donde...* y *Cobra* aspira a la polisemia creativa, donde el lector tiene un papel activo. Refiriéndose específicamente a *Cobra*, Severo Sarduy apunta:

En *Cobra* me gustaría [...] utilizar la complicidad del lector, ávido de historia, para desarrollar algo así como una aventura..., algo así como un James Bond... (*Conv*, 324).

Podemos aplicar la cita a *De donde son los cantantes*, aunque en esa novela el autor nos proporciona más datos para interpretarla, inclusive una «Nota» final, a modo de explicación. En *Cobra*, Sarduy parece estar más seguro de sus procedimientos, dejando al lector con una libertad de interpretación casi total. Veremos que la «aventura» escriptural es acrecentada por el uso sarduyano de la metáfora. La metáfora facilita la apertura. Puesto que le permite al enunciado y al lector un espacio semántico no limitado por la denotación, el lector, en su desciframiento del texto, puede evocar sin trabas todas las connotaciones que le sugiera lo que lee.

Las metáforas eróticas de la segunda y tercera novela sarduyana no son gratuitas: están relacionadas con las ideas que Sarduy tiene de la escritura y con la apertura textual que busca. Pasemos ahora al tipo de metáfora erótica que formará el meollo de la exégesis, aquella donde el vocablo «cuerpo» no sólo designa el humano, sino también el textual, y la escritura, somática, se inscribe en estos dos niveles.

Una metáfora a la vez somática y erótico-escriptural es la que he denominado (tomando una expresión de Severo Sarduy) la del «autor tatuador» (*Ec*, 51). Representa la tarea escriptural por excelencia para Sarduy. De acuerdo con Sarduy, la escritura es una «operación de cifraje, de tatuaje» (*Bn*, 178). Hemos observado que Severo Sarduy hace hincapié sobre el signifiante, en vez del significado y la denotación; además, Severo Sarduy le niega un mensaje único al texto y, por ende, trascendencia —o sea, reduce la escritura a su materialidad, a las pala-

⁷ El libro de Umberto Eco *Obra abierta: Forma e indeterminación en el arte contemporáneo* (Barcelona: Seix Barral, 1965), es muy útil para comprender el concepto de la apertura literaria.

⁸ Roland Barthes, *S/Z*, trad. Richard Miller (New York: Hill & Wang, 1974), 4.

bras escritas en la página, cuyo conjunto forma un cuerpo impreso⁹. Lógicamente, si la escritura es un «tatuaje», el autor es un «tatuador».

Como una especie de «autor tatuador» podemos clasificar a Eustaquio. El lascivo Eustaquio decora los cuerpos de las «muñecas» del «Teatro Lírico»/burdel con sus «signos» y «pictogramas» (C, 26, 27) para los espectáculos eróticos. Es llamado un «cifrador» de «pericia escriptural» (C, 21). Escribe «textos». No sabemos si son suyos propios o de otro, hecho que no importa en cuanto la escritura sarduyana misma practica conscientemente la inter e intratextualidad¹⁰: «En las manos les escribía, con azafrán y bermellón, los textos de entrada a escena, los más olvidables, y el orden en que debían recitarlos, y en los dedos, con diminutas flechas, un esquema de sus primeros desplazamientos» (C, 17). La hipérbole impide que interpretemos literalmente el trozo que acabo de citar. Eustaquio necesitaría mucho más espacio para escribir todo lo que pretende que sólo las manos y dedos de las «muñecas» travestís (al menos que usase un instrumento capaz de escribir microscópicamente,

⁹ La corporalización de la escritura sarduyana es mencionada en los artículos de Emir Rodríguez Monegal, «Las metamorfosis del texto», y Roberto González Echevarría, «Memoria de apariencias y ensayo de *Cobra*», ambos en *Severo Sarduy*, ed. Julián Ríos (Madrid: Fundamentos, 1976), 35-62 y 63-86, respectivamente.

¹⁰ Estos términos los define Severo Sarduy en *Bn*, 177-181. De acuerdo con Sarduy, la «intertextualidad» (un vocablo originado por Julia Kristeva) es «la incorporación de un texto extranjero al texto», o bien mediante la «cita» de personajes, frases, palabras, contextos u otros elementos del texto foráneo (*Bn*, 177), o por medio de la «reminiscencia» histórico-cultural (*Bn*, 178). La «intratextualidad» no consiste en elementos que el autor ha extraído de otras obras para injertarlos en su propio texto, sino que se refiere a elementos que forman una parte integral de la escritura misma, tales como los «gramas fonéticos» (por ejemplo, el anagrama, o la aliteración sin otro propósito que la repetición de sonidos), cuyas letras el lector puede reorganizar, de modo que el texto, en potencia, contiene múltiples interpretaciones (*Bn*, 178); «gramas sémicos» como el «*idiom reprimido*» (*Bn*, 179) y «gramas sintagmáticos» que apuntan al discurso literario como una ficción (*Bn*, 180). Estos términos no se podrían explicar a fondo en las obras sarduyanas sin un estudio aparte, para el cual no hay espacio aquí. Consúltese los artículos de Levine, González Echevarría y Rodríguez Monegal citados en la nota 9. En cuanto a la intratextualidad del título de *Cobra*, léase González Echevarría, art. cit. en la nota 9, 75-78. Con respecto a la intertextualidad en *De donde...*, véase Oscar J. Montero, «Un aspecto del intertexto semiótico de *De donde son los cantantes*», *Texto/contexto en la literatura iberoamericana*, Memoria del XIX Congreso, Pittsburgh, 27 de mayo-1 de junio de 1979 (Madrid: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1980), 257-263. Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (Ithaca: Cornell, 1981), 38 y 100-118, resume el concepto de la intertextualidad muy lúcidamente e indica algunos problemas inherentes en su uso para el análisis textual.

produciendo unos microtextos como el microfilme, los cuales no pudieran leerse sin magnificación).

Existe un paralelo entre Eustaquio y Sarduy: ambos escriben textos; la actividad escritural de Eustaquio espeja la de Sarduy, pero la grafía erótica y lúdica de éste está en un libro, *Cobra*, y la de aquél se encuentra sobre cuerpos. El *body-painting* o, mejor dicho, *body-writing* producido por Eustaquio es una especie de tatuaje borrable, una escritura o actividad de cifraje sobre la epidermis del cuerpo *in vivo*; Sarduy tatúa, imprime, inscribe sus signos en la superficie o epidermis de un libro, que es la página. Si, metafóricamente, el libro es un cuerpo, el cuerpo es un libro. Sarduy lo indica en *Escrito sobre un cuerpo* (no obstante, sus palabras son igualmente aplicables a *De donde...* y *Cobra*):

En este libro la escritura sería formulada en tanto que inscripción corporal, en tanto que jeroglífico somático. Utilizando un juego de virajes muy gráfico podría decirse que todo libro es un cuerpo, un volumen en el espacio, pero al mismo tiempo el cuerpo puede ser vivido fantásticamente como un libro, como una topología en que se inscriben signos. El psicoanálisis estructural, y en particular Serge Leclaire, uno de los analistas de la escuela de Jacques Lacan, parte de este sentido del cuerpo en tanto que página en la cual los significantes vienen a disponerse, a disponernos para la lectura en tanto que conjunto significante (*Conv*, 335).

Varios ejemplos de metáforas donde el cuerpo es un libro se encuentran tanto en *De donde son los cantantes* como en *Cobra*. Tal es el caso cuando la «Señora», encargada del «Teatro Lírico», trata de convencer al padre Illescas, quien está en desacuerdo con ella, de que la operación para alterar el sexo de Cobra es inocua y necesaria:

Me maravilla que así le parezca —replicó la Teórica—: el cuerpo, antes de alcanzar su estado perdurable [...], es un libro en el que aparece escrito el dictamen divino ¿por qué, en un caso como el aquí presente, en que a todas luces en lo *Escrito sobre un cuerpo* se ha escapado una aunque nimia engorrosa errata, no enmendar el desacierto y poner coto al retoño errado, como entre los infantes, cuando punza, se cauteriza un dedillo marginal o una mollera? (*C*, 87-88).

Esta metáfora es un paradigma de lo que constatamos antes al resumir las teorías literarias de Severo Sarduy. Es evidente que si el propósito de la «Señora» hubiera sido simplemente comunicarle al padre Illescas la necesidad de la operación, le hubieran bastado pocas pala-

bras, pero sin la sobreabundancia de detalles superficialmente gratuitos no nos pudiera meter el lenguaje sarduyano en su vórtice lúdico. Es un buen ejemplo de la metáfora vista como una «Abertura, falla entre lo nombrante y lo nombrado y surgimiento de otro nombrante». El párrafo citado alude, humorísticamente, al falo de Cobra. Es igualado a una «nimia engorrosa errata» y un «retoño errado»; también es comparado, trivializándolo aún más, haciéndolo lo más inofensivo posible para persuadir al cura y divertirnos, al «dedillo marginal» o la «mollera» de un niño. Ninguno de estos significantes denota el escamoteado. El significado usual de cada uno de estos significantes no significaría «pene» en un enunciado común. Hay una «abertura» entre lo que nombran los vocablos y lo que connotan aquí, ya que significan «falo» únicamente en el contexto donde se encuentra la metáfora ¹¹.

«Errata» no tiene sólo un significado fálico —a la vez se refiere, claro está, a la escritura. La metáfora cumple con la meta sarduyana de la escritura «verdadera», que «lo primero que refleja es [...] el *acto de escribir*». El sentido de la frase «el cuerpo [...] es un libro en el que aparece escrito el dictamen divino» es subvertido, ironizado. Sarduy parodia *topoi* muy antiguos ¹², reelaborando metáforas de antaño, de un modo inusitado que destruye cualquier interpretación trascendente del cuerpo como libro de Dios. Si el cuerpo «es un libro», entonces el sexo de Cobra ha sido «una aunque nimia engorrosa errata» que se le escapó al autor y, según la «Señora», debe ser corregida. Desde luego, *Escrito sobre un cuerpo* es un libro de ensayos del propio Sarduy. Por consiguiente, aquí hay un doble juego de Dios como autor (pero falible porque se equivoca) y del autor como Dios de su obra, concepto, como sabemos, que Sarduy rechaza. Por último, repasando el proceso de desciframiento que hicimos, es obvio que los textos de Sarduy están abiertos a múltiples interpretaciones. Del nivel inmediato —lo que le sucede a Cobra, su deseo insatisfecho (y el de la «Señora») de transformar el sexo masculino de Cobra— pasamos a varios otros que el trozo me

¹¹ El tipo específico de metáfora que constituye y la lectura «radial» que hacemos al descifrarla pertenecen a la «proliferación» esquematizada por Sarduy en *Bn*, 170-172. Si seguimos su esquema y lo aplicamos aquí, el significante tachado sería «sexo», con su significado correspondiente «pene» (o «falo»), el Snte¹, «nimia engorrosa errata»; Snte², «retoño errado»; Snte³, «dedillo marginal», y el Snte⁴, «mollera».

¹² Véase Ernst Robert Curtius, capítulo 16, «The Book As Symbol», *European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. Willard R. Trask, Bollingen Series 36 (New Jersey: Princeton University Press, 1973), 302-348.

sugirió, pero que no agotan su riqueza polisémica, permitiendo todavía más lecturas.

En otro ejemplo de *Cobra*, el esqueleto imaginario de Escorpión (imaginario, digo, porque no ha muerto), posee signos escondidos, «presagios», que pueden leerse; armazón donde, como en un libro, quizá escribirán mensajes para la posteridad Tundra, Tótem y Tigre:

Después, vamos a leer en tus huesos.
 Con una varilla de metal ardiendo tocaremos
 cada omoplato: en las quebraduras los presagios.
 Con tinta negra
 escribiremos en tu esqueleto mensajes a los
 descendientes,
 tu armazón dibujada nos servirá de heraldo:
 cifras, fechas, quiénes fuimos,
 qué tiempo nos ha tocado vivir.
 Después, lo protegeremos todo con laca (C, 168-169).

Cuerpo cifrado con su propio mensaje y con lo escrito por ellos: Cuerpo «vívido fantásticamente como un libro», igual que en las metáforas anteriores.

El leer los huesos de Escorpión sugiere un rito. De hecho, en *De donde son los cantantes* y *Cobra*, un número de metáforas del cuerpo como libro, u objeto leíble, surgen de un estrato «religioso» (religioso entre comillas, porque está desacralizado y carece de trascendencia). Las páginas de *Cobra* contienen metáforas de este género, tomadas del taoísmo —«tu piel es un mapa» (C, 213-215); «Te leían. Te señalaban [...] (C, 196-197)—. Ambas metáforas se explican perfectamente si nos damos cuenta de que la cubierta de *Cobra* aparece, anteriormente, en el libro de Octavio Paz *Conjunciones y disyunciones*¹³. Allí, Paz incluye una ilustración —copiada por la cubierta de *Cobra*— del cuerpo microcósmico del Buda; su cuerpo (para el taoísmo tántrico) posee «una anatomía y fisiología simbólica», de acuerdo con Paz, quien procede a analizarlas detalladamente, junto con el lenguaje y la escritura corporalizadas del tantrismo¹⁴. El texto de Sarduy en *Cobra* y las dos metáforas

¹³ Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones* (México: Joaquín Mortiz, 1969), 81.

¹⁴ *Ibid.*, 81 y 83. Las páginas 69-95 son imprescindibles para comprender los aspectos tántricos de *Cobra*, especialmente en la segunda parte. Rodríguez Monegal, art. cit. en la nota 9, 54-60, compara la tapa y el texto de *Cobra* con las explicaciones tántricas de Paz en *Conjunciones y disyunciones*, muestra cómo Sarduy usa el simbolismo corporal tántrico para sus propósitos. Judith Weiss, «On the Trail of the (Un) Holy Serpent: *Cobra* by Severo Sarduy», *Journal of Spanish*

susodichas son una amplificación verbal del dibujo del Buda y de su significado desacralizado.

En *De donde son los cantantes*, semejantes metáforas no proceden de cultos orientales, sino más bien del yoruba y del cristianismo. Socorro y Auxilio, vueltas devotas en el último capítulo de *De donde son los cantantes*, como ha dicho Sarduy, «metaforizan en devoción mística el erotismo» (*En*, 20). Tal aserción puede comprobarse claramente en la metáfora del cuerpo-libro, «la carne hecha verbo», contenida en la «Declaración del Bruno», donde el aparente fervor místico de Auxilio es, en realidad, un mero despliegue erótico. Esta metáfora, como las demás, no existe aislada del resto del texto, sino que está incrustada dentro de un conjunto semántico, un contexto que es indispensable para descifrarla. Examinando la metáfora en su contexto, pues, es evidente la actitud sacrílega de los partícipes. Ellos erotizan el significado de la metáfora bíblica de «la carne hecha Verbo». Reducen el nivel religioso a uno escriptural, paródico; roban de trascendencia cualquier interpretación previamente anagógica del trozo¹⁵. Lo dejan en uno puramente carnal, como tan bien lo demuestra la actitud de los «fieles» y Bruno, quienes «leen» a Auxilio que baila sin ropa: «El Bruno daba unos pasos alrededor de ella, mirándole las caderas como si leyera» (*Dd*, 138). Verdaderamente es una parodia viviente de la metáfora bíblica acerca de Cristo —el Verbo hecho carne (Jesús como encarnación de la palabra, el *verbo* de Dios: Dios prometió enviar su hijo al mundo para redimirlo)—. Auxilio ha llenado su carne de escritura como si su cuerpo fuera un libro; apropiadamente, la piel de Auxilio es comparada a «papel estraza». Auxilio se autoinscribe (en vez de que se lo haga otro, al contrario de las «muñecas», decoradas por Eustaquio). Sus gestos al bailar son una especie de escritura dinámica que permite una lectura móvil, concepto también evidente en la metáfora proliferante sobre la añorada transformación sexual de Cobra (que analizamos antes¹⁶) y en la siguiente:

[...] tú, desnuda, bailas al ritmo de un triángulo, con los brazos en arco muestras ante la frente una manzana.

De pie, desnuda, me escribes una carta (*C*, 245).

Studies: Twentieth Century, 5, núm. 1 (primavera 1977), 57-69, comprueba cómo el tantrismo es una clave importante para entender *Cobra* y coteja el libro de Paz con el de Sarduy.

¹⁵ Para que mi lector pueda disfrutar plenamente esta metáfora en su contexto, cito el trozo de *De donde...*, 137-138, en el Apéndice, al cual remito al lector.

¹⁶ En las páginas 502-504 de este estudio.

El proceso del baile escriptural de Auxilio en *De donde...* y el de la chica sin nombre, moviéndose «al ritmo de un triángulo» en *Cobra*, es análogo al de Sarduy, según lo indica esta cita de su entrevista con Jean-Michel Fossey, «From Boom to *Big Bang*»:

The writer is a *material, situated subject* and not an «inspired» floating author. As in the Tibetan mandalas, everything explodes from the genitals and goes up to the hand. I write naked, and *sometimes I dance around looking for the words, looking for them until my body turns into a language and the language on the page turns into a body, into something tangible, tactile, which dances and looks in turn.*

[... The] body is the «generator» of writing, but the body is also the object that the writing is directed to. Rhetoric —whether it's writing or reading— is erotic [...] ¹⁷.

Mientras que Eustaquio usa los cuerpos de otros, Auxilio y la con-sabida bailarina en *Cobra* intentan hacer de sus propios cuerpos, de la carne, un libro; Sarduy, lograr que las palabras escritas en *De donde son los cantantes* y *Cobra* se vuelvan algo material, sobreabundantes, tangibles y sensuales, que el libro sea un cuerpo físico, erótico y lúdico, no al servicio de un mensaje, sino cuyo placer (al leerlo y escribirlo) resida en el lenguaje mismo.

En conclusión, al haber examinado la metáfora del «autor tatuador» y las variaciones del cuerpo como libro/libro como cuerpo, es indudable que las metáforas somáticas —erótico-escripturales— ejemplifican en la práctica novelística los conceptos teóricos que nutren la escritura de Severo Sarduy en *Cobra* y *De donde son los cantantes*.

APENDICE

El siguiente es el antemencionado trozo de *De donde son los cantantes*, páginas 137-138:

—¡Hay que apelar a la devoción popular, sea como sea! —declaró Auxilio, y se estampó la primera letra en una nalga.

Me explico: bailaba frente a un traganíquel, y endiablada, perdón, y entusiasmada, iba componiendo sobre su cuerpo desnudo —que parecían im-

¹⁷ Severo Sarduy, entrevistado por Jean-Michel Fossey, «From Boom to *Big Bang*», *Review* (invierno 1974), 11. El subrayado es mío, desde «sometimes» a «turn».

presos en papel estraza—, los textos del Señor: con cuños de madera se los grababa encima, monogramas dorados.

Nadie había venido a recibirlos a Santa Clara. Ella rajó sus vestidos de cólera, se persignó y se compró un juego de imprenta: (a El):

Haré de mi cuerpo Tu libro,
¡leerán de mí!

Y Socorro (*a los villaclareños asustados, detrás de las rendijas —apretadas familias en racimos—, escondidos bajo las faldas de sus madres*):

Venid, devotos:
¡he aquí la carne hecha verbo!

Y Auxilio se desencadenó, sobre tamborines ardiendo, con las cornéticas de la orquesta de John Coltrane.

Acudieron, y en coro. Al compás de la batería. Auxilio se meneaba de pies a cabeza, y desde el ombligo, que irradiaba una O, hasta el punto y aparte de la rodilla, le fulgían las letras.

A El se le iban los pies, los ojos, detrás de la banda oscilante de textos: quería bailar, sabía que el baile es el nuevo nacimiento, que después de la muerte nos enfrentarán con la orquesta de mambo.

[...] —¡Cinturita de chicle! —(eran los fieles). El Bruno daba unos pasos alrededor de ella, mirándole las caderas como si leyera.

